إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السادس – صيف ١٣٩١ش/ حزيران٢٠١٢م

آراء نقدية للأديب الإيرانى المعاصر محمدرضا شفيعى كدكنى
(نظرته فى مراحل الشعر الفارسى المعاصر نموذجاً)

كمال باغجرى*

الملخص
تعنى المقالة الحاضرة بنظرة الشاعر والناقد الإيرانى، الدكتور محمد رضا شفيعى كدكنى، فى المراحل التى شهدتها الساحة الشعرية الفارسية من بعد الثورة الدستورية عام ١٢٨٥ش/١٩٠٦م حتى انتصار الثورة الإسلامية عام ١٣٥٧ش/١٩٧٩م. يبدأ الناقد دراسته بمرحلة ما قبل الحركة الدستورية باعتبارها نموذجاً ومعياراً، ومن ثم يدرس المشهد الشعرى من بعد الدستورية مقسّماً إياه إلى ثلاث مراحل منفصلة هى: مرحلة الحركة الدستورية، ومرحلة حكم رضا شاه البهلوى، وأخيراً مرحلة الشعر المعاصر الذى يقَسَّم بدوره إلى أربع مراحل أخرى. يتناول الدكتور كدكنى فى كل مرحلة الوجوه الشعرية، والمضامين الرئيسة، والقضايا الفنية، والمؤثرت الاجتماعية والثقافية و... إلخ. وفى نهاية كل مرحلة، يعطى الناقد للقارئ رسماً بيانياً يشير إلى كلٍ من الخلفيات الثقافية، والقضايا الفنية، وتوغل الشعر والأدب فى المجتمع، والعواطف الإنسانية فى المرحلة ذاتها.

الكلمات الدليلية: شفيعى كدكنى، الشعر الفارسى المعاصر، الحركة الدستورية فى إيران.

---

*. طالب الدكتوراه بجامعة طهران، إيران. Kamal_alfan@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد احمدى

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١١/١٨هـ. ش   تاريخ القبول: ١٣٩١/٥/٤هـ. ش

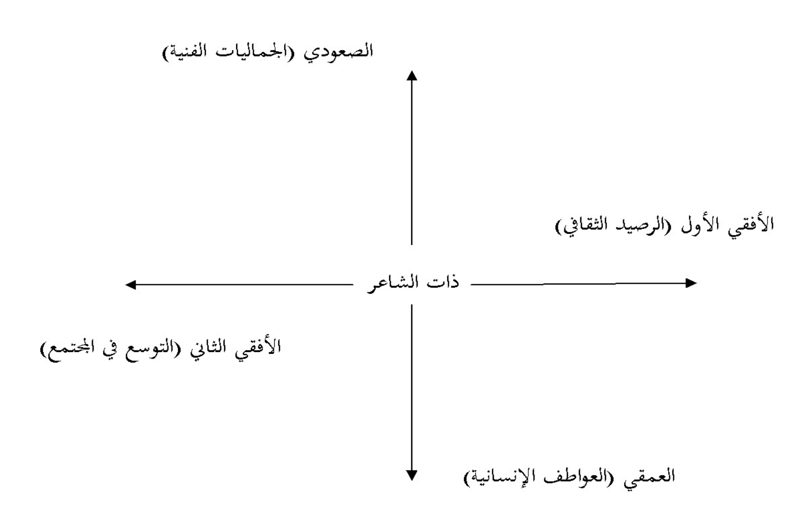
المقدمة

يعتبر الدكتور محمد رضا شفيعى كدكنى من الأساتذة المبرزين والمتبحرين فى الأدب المعاصر فى إيران، ومن الباحثين السامقى المقام له. تكمن الميزة الرئيسة عند الدكتور كدكنى فى مكانته المرموقة فى ساحة الشعر و النقد الأدبى والعرفانى على السواء. أما فى ميدان الشعر فيعتبر من كبار الشعراء المعاصرين حيث يحتل مكانة مرموقة فيه؛ ويتميز شعره بالقوة وجزالة الألفاظ وعذوبة المعانى وفصاحة النطق، وإن قصائده لها إيقاع خاص جمعت الحداثة والتقليد معاً؛ وأما فى مجال النقد الأدبى، فقد كان أول أستاذ جامعى قام بتدريس الأسلوب النيماوى، إلى جانب اهتمامه بالأدب القديم. كما كان له التأثير الأكبر فى توجيه النقد الأدبى صوب المعايير العلمية الحديثة.

تشمل النظريات النقدية عند الدكتور شفيعى كدكنى مجالات عدة منها: موسيقى الشعر، والبلاغة والصور الشعرية، والأساليب الشعرية، والعرفان الإيرانى والإسلامى، والشعر المعاصر الفارسى والعربى، و... إلخ. أما آرائه النقدية فى مجال الشعر المعاصر الفارسى فقد تبلورت فى عدة كتبه منها: ادوار شعر فارسى، وبا چراغ و آينه، وادبيات فارسى: از عصر جامى تا روزگار ما، وموسيقى شعر، و...إلخ. يطرح الناقد فى هذه الكتب آراءً مختلفة عن الشعر الفارسى؛ ومن أكثرها شهرة هى نظرية مراحل الشعر الفارسى الحديث التى نسعى لتبيينها وتحليلها فى هذا المقال. لكنه قبل دراسة هذه النظرية لابد من الإشارة إلى موضوع مهم، ألا وهو الرسوم البيانية التى يرسمها الناقد لكل مرحلة:

يقول الدكتور كدكنى فى كتابه ادوار شعر فارسى: «يستطيع كلّ دارس فى بحث الشعر وتقييمه عند شاعرٍ ما أو فى فترة أدبية ما، أن يستند إلى رسم بيانى محدّد له. فتقع سيادة الشاعر ومكانته المرموقة أو تفسّخه وابتعاده عن القيم الأدبية ضمن إطار تتألف حدوده من خطوط تتصل ببعضها من أربع نقاط حول ذات الشاعر، وذلك أنّنا إذا تصورنا الشاعر مركز الرسم؛ فعندئذ تبرز لنا أربع نقاط حوله. النقطة الأولى: هى الحد الأقصى لإمكانيات الشاعر الفنية، النقطة الثانية: هى الحد الأقصى لتوغّل شعره فى طبقات جمهوره المختلفة، سواءً فى عصره أو فى جميع العصور وبكافة الأنحاء. النقطة

الثالثة: تتعلق بغوره العاطفى وكماله الإنسانى فى أعماله، والرابعة والأخيرة: تشير إلى رصيده الثقافى.» (١٣٨٧ش: ١٣٣) و الآن نتمكن من رسم هذه الخطوط:



يحاول الناقد بناءً على هذا الرسم البيانى إعطاء نظرة جديدة فى الشعر الفارسى الحديث نتناولها فى هذا المقال.

أ) مرحلة ما قبل الحركة الدستورية

يبدأ الدكتور كدكنى دراسته عن مراحل الشعر الفارسى المعاصر بمرحلة ما قبل الحركة الدستورية باعتبارها نموذجا ومعيارا ومبدأ لتبيين التطورات التى شهدتها المراحل المتلاحقة بالقياس عليها على أكمل وجه. يشير الناقد فى البداية إلى الرموز الشعرية فى هذه المرحلة من مثل: صبا كاشانى، وسروش أصفهانى، ويغما جندقى، وقاآنى شيرازى مؤكداً أن هؤلاء الرموز الشعرية لايمتّون بصلة إلى الرموز الحقيقية؛ فيعتبرهم وجوها مكررة زائدة فى تاريخ الأدب الفارسى. يقول الدكتور كدكنى فى هذا الصدد: «يمكن تسمية هذه المرحلة بمرحلة المدائح المتكرّرة. كفى بك أن تنظر إلى

دواوين شعراء هذه الحقبة مثل صبا كاشانى و سروش أصفهانى و...إلخ (الذين يمثّلون قمة الأدب المنظوم فى هذا الطور) لتغضّ الطرف عنهم بسهولة وتفصلهم عن تاريخ نضج الأدب الفارسى؛ لأن هؤلاء الشعراء فى الحقيقة هم انعكاس لشعراء القرنين الخامس والسادس.» (المصدر نفسه: ١٩و٢٠)

«ينقل كارل ماركس فى بداية كتابه الثامن عشر من برومير لويس بونابرت حديثاً عن هيجل مضمونه: «إن كل الشخصيات والأحداث الكبيرة فى تاريخ العالم ستتكرّر من جديد.» ويلفت ماركس إلى أن هيجل قد نسى أن يقول إن هذا الظهور سيكون تارةً بطريقة المأساة وطوراً بطريقة الملهاة والكاريكاتير. يقول الدكتور كدكنى مستشهدا بهذا القول: «فى مرحلة ما قبل الحركة الدستورية، هذه الوجوه التى جاء ذكرها آنفاً هى وجوه ممسوخة وكاريكاتيريّة لشعراء القرون الماضية. فعلى سبيل المثال: قصائد سروش أصفهانى هى صورة من قصائد أمير معزّى. كذلک فيما يتعلق بالأصوات، يمكن القول بأن الأصوات التى تدغدغ الآذان هى فى الحقيقة صدى أصوات العصر الغزنوى والسلجوقى، مثل:

افسر خوارزمشه كه سود به كيوان   بـــا سرش آمد بدين مبارک ايوان

– إنّ التاج الخوارزمشاهى الذى بلغت مكانته أعتاب السماء، أتى مع رأس صاحبه إلى هذا القصر المبارک.

هذا النوع من المدائح التى امتلأت بها دواوين صبا كاشانى، وسروش إصفهانى، وقاآنى شيرازى، لا تختلف عن نظيراتها التى كانت سائدة فى الأدب الفارسى البلاطى فى القرنين الخامس والسادس. فقد تكّررت هذه المدائح بالذات بعد ثمانمائة سنة، أو قل تكرّر كاريكاتير تلک المدائح فى هذا الطور. وبغضّ النظر عن المدائح؛ فإنّ الغزل يعيش هذه الحالة بعينها.» (١٣٨٧ش: ٢١)

يعتقد الدكتور كدكنى أن القضايا الرئيسة المطروحة فى شعر هذه المرحلة، والتى تلاحظ فى أكثر إنتاجها تقريباً، عبارة عن كمّ هائل من المدائح والثناء الملوكى والأميرى والبلاطى؛ والتى لانعثر فيها على تطوّر يذكر من ناحية القيم والأفكار: «هناک مجموعة من المواعظ والنصائح تتبلور فى هذه المرحلة؛ لكنّها غير مبدعة ولاتختلف مثلاً عن

الحِكَم المتواجدة فى كتاب الحكمة الخالدة لابن مسكوية أو السعادة و الإسعاد لأبى الحسن العامرى؛ ما يعنى أن الإنسان بعد مضىّ ألفى سنة، يحمل نفس الانطباع عن الأخلاقيّات والحياة التى كان يحملها فى العصر الساسانى.» (المصدر نفسه: ٦٠)

يعتقد الدكتور كدكنى أن هذه الحالة المزرية فى ساحة الأدب هى فى الواقع نتيجة النظرة الكونية المحدودة فى المجتمع: «يرى شاعر هذه المرحلة أن العالم هو كائن ثابت. إنّه لا يشعر بأدنى تغيّر فى العلاقات الاجتماعية فيما حول العالم، ويجرّد العالم من ديناميكيّته. فالحركة – لو كانت ثمة حركة – لا دوىّ لها فى شعر هذه المرحلة؛ الإنسان جاثم فى مركز الكون والكائنات تتحرّک بالطريقة البطلميوسية. بصفة عامة، لايمتلک شاعر هذه المرحلة عن العالم الواسع من حوله (الذى كان يشهد أعظم مراحل التاريخ البشرى: أى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر) أدنى معلومات، ولذلک يرى العالم واقفاً وثابتاً ولايعرف شيئاً مما يجرى حوله. فمن الطبيعى أن تخلو آثاره من التجارب الشخصية. فى كلّ هذه المرحلة، لانرى قطّ لحظة من تجارب الشاعر يخرج فيها من قشور القوانين المطّردة على ميراثه الفكرى، أو يشمّر عن سواعده ليرى العالم – ولو للحظة واحدة– بنظرة أخرى أو بمنظار جديد. لاتسود التجارب الشخصية شعر هذه المرحلة، خلافاً لما نشهده فى المراحل المقبلة، حيث يمتلئ شعر فروغ فرخزاد – مثلاً– بها. يعنى من الممكن أن تصوّر لنا فروغ فرخزاد فى إحدى قصائدها عشر تجارب شخصية، لايحظى كل شعراء العهد القاجارى بواحدة منها. (١٣٨٧ش: ٢٢و٢٣)

«أما فيما يتعلق بالغزل (الأشعار الغزلية) فإنّ محبوب هؤلاء الشعراء هو محبوب عام. وصلت مسألة اللافردية والشمولية إلى حدٍ لانشعر فيه بأدنى فارقٍ بين محبوب الشعر الغنائى لهذه المرحلة، والمحبوب الذى يصوّره سعدى شيرازى. كما لايوجد فارقٌ بين محبوب شعر سعدى ومحبوب شعر فرّخى سيستانى الغنائى.» (١٣٨٢ش: ٦١) حتى يمكن القول بأنّه فى العصر الصفوى تخرج الحبيبة إلى حدٍ ما من الحالة العمومية، ونستطيع أن نجد مثلاً أن لها عيونا خضراء أو سوداء. وهذا بدوره يمثّل كسر محاكاة العين السوداء باعتبارها رمزاً للجمال. سبب ذلک توغّل الأدب الفارسى فى الهند، واختلاف الأوروبيين ذوى الشعر الأشقر والعيون الشهل إلى شركات الهند الشرقية:

از فـرنگی نرگسی تیر نگاهی خورده ایم
شمـــع سبزی بر سر سنگ مزار ما زنید

– لقد رمانا نرجس أجنبیّ بسهام طرفه، فأوقدوا شمعة خضراء على حجارة لحدنا.

فی الغالب، حتى صورة الحبيبة العامة التی واکبت المیراث الأدبی الفارسی لاثنی عشر قرنا مضی، تشهد تراجعاً فی نفسها قیاساً بمراحلها السابقة ولاسیما العصر الصفوی؛ لأنّ الأدب الصفوی کان یتجّه شیئاً فشیئاً صوب فردیّة الحبیبة. (١٣٨٧ش: ٢٤)

الإنسان فی هذه المرحلة یخضع لسلطة الشریعة المطلقة، ولایقوم قطّ بکسر قشورها لیخرج عنها. ونحن لانجد على الإطلاق ذلک الطابع الإلحادی، الذی کان یلوح فی عقلیة شعراء الحضارة الإسلامیة القدماء کأبی العلاء المعری أو الذین نهلوا من منهل الزندقة الخیامیّة. یقطن الشاعر فی هذه المرحلة فی أرض الدین أبداً، وإذا لمحنا فیه إلحاداً أو فکراً زندقیاً –یعنی الخروج من موازین سلطة الشریعة القاطعة– لایمکننا اعتبار ذلک تجدیداً، لأنّه فی الحقیقة محاکاة لزندقة أبی العلاء المعری وإعادة لزندقة الخیامیین المتفکرین. کذلک لایتّجه هذا الخروج من قشور الدین، نحو التصوف ولا نحو الزندقة والأزمة النفسیة والاضطراب. فإذا عثرنا أحیاناً على هذه العقلیة، فهی لاتنبثق عن تجارب الشاعر الشخصیة وإنما هو میراث للقرن الرابع وکبار الزنادقة فی عصر ازدهار الحضارة الإسلامیة. کذلک لایتّسم التصوف فی هذه المرحلة بالإبداع. فی الحقیقة، لم نکد نجد صوفیاً واحداً وصل إلى اللحظة الصوفیة الجدیدة. فی حین أنّ التصوف هو حقل التجارب الجدیدة فی اللغة والمعرفة. (المصدر نفسه: ٢٥)

ثم یتطرق الناقد إلى القضایا الفنیة (اللغة، الموسیقى، الخیال، الصورة والبناء) فی مرحلة ما قبل الحرکة الدستوریة: «هذه المرحلة لایعتدّ بها من حیث الخصائص الفنیة. یجب ألّا ننسى هذه النقطة باعتبارها مبدأ، وهو أنّ اللغة وترابط أجزائها تعتبر قطب الرحى فی کل التطوّرات الأدبیة. هذا ما نجده فی شعر فروغ ویخلو منه شعر یغما الجندقی مثلاً؛ لأنّ اللغة هی الذهن والذهن هو اللغة. فإذا کانت لغة الشاعر الشعریة مکررة، تکون نظرته الکونیة مکرّرة أیضاً.» (المصدر نفسه: ٢٧)

«کذلک لو أردنا أن ندرس الشعر فی هذه المرحلة من ناحیة مفرداته، نجده یمشی

القهقرى ويتخلّف؛ حتى قياساً بالعصر الصفوى ، لأن هذا الأخير – سواءً من حيث المفردات أو من حيث التراكيب –كان أغنى وأخصب من هذه المرحلة. النقطة الوحيدة التى تمتاز بها مفردات الأدب الفارسى فى عصر القاجار، هى: الميل المفرط إلى الكلمات الغريبة بل الحوشية. يبدو أن فرصت شيرازى قد أنشد:

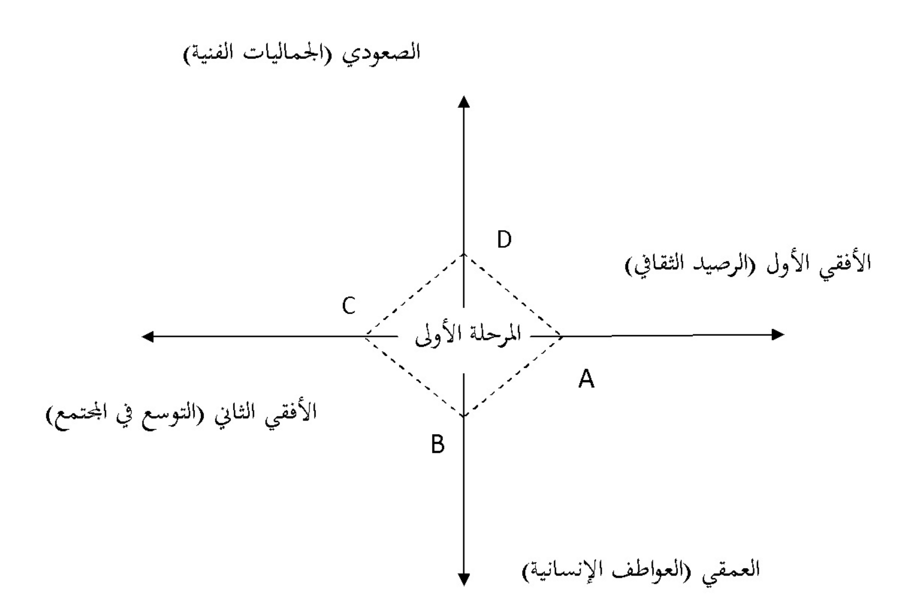
فرى بر فراتين فرورىدهاش خهى چامه هاى اپر خيدهاش

هذا التأثّر بقاموس الكلمات الحوشية، بغض النظر عن المفرطين: كأديب الممالك وغيره، يلاحظ فى أدب حبيب الخراسانى، وأديب النيسابورى أيضاً.» (١٣٨٢ش: ٥٧)

يعتقد الناقد أن النحو كذلک يعيش حالة مزرية، حيث هو انعكاس لنحو أدب عصر الغزنويين والسلجوقيين. قام الشعراء فى هذه المرحلة باستيداع أبنية النحو المعدّة سلفاً (فى العصر السلجوقى والغزنوى تحديداً) دون أن يعيروها أدنى تأمّل؛ فقد قلّدوها بعينها. أمّا من ناحية الموسيقي – بأنواعها المختلفة– فلا يمتاز شعر هذه المرحلة بشىء مثير للاهتمام. النقطة الوحيدة التى تجدر الإشارة إليها هى: الشاعر صفا الأصفهانى، الذى حاول أن يغيّر فى موسيقى الشعر العروضية، لكن التغييرات التى قام بها ليست من صنعه، وإنّما قد تنحّى عن العروض المطّرد لعصره، واستخدم مالم يستخدمه الآخرون إلاّ قليلا. (١٣٨٧: ٣٠)

والآن بإمكاننا أن نرسم رسماً بيانياً عن هذه مرحلة ماقبل الحركة الدستورية التى تعتبر من أسوأ المراحل التى شهدها تاريخ الأدب الفارسى ومن أضيقها. تحرز هذه المرحلة أزهد رصيد على الخط الصعودى. من ناحية أخرى تألّف الجزء الأكبر من أدب هذه الفترة، من الأدب البلاطى الذى لا صلات له بالجمهور، الأمر الذى يضطرّنا إلى أن نعطى أقل حصة لها على الخط الأفقى الثانى. أما الغور الإنسانى فامّحى أثره بالتمام فى هذه المرحلة؛ فلا نكاد نعثر فيها على العاطفة البشرية؛ اللهم إلاّ نماذج طفيفة من الشعر الصوفى تفتقر إلى قوة الإبداع، إذ تنهل من منهل الدواوين القديمة وليس من تجربة شعرائها ولذلک نعتبر له الحد الأدنى على الخط العمقى، وكذا الأمر على الرصيد الثقافى؛ حيث لا وجود للإبداع والتوسيع فى إطار الرصيد الثقافى الشعرى عند صبا كاشانى، وسروش إصفهانى، وأقرانهما، فيشمّ القارة فى أدبهم رائحة الثقافة الأسطورية،

والدينية، والعلمية، والفلسفية المتواجدة بأدب أمير معزى مثلاً، والتى قد كان تلاعب بها ألف شخصٍ وشخص؛ فلا تكتسب هذه المرحلة رصيداً جديراً على هذا الخط أيضاً، وفى النهاية تنطوى حدود هذه الفترة على مساحة ضيّقة نرسمها فيما يلى: (المصدر نفسه: ١٤٠)



ب) مرحلة الحركة الدستورية

يقول شفيعى كدكنى فى بداية دراسته لهذه المرحلة: «لم يتفّق علماء الاجتماع والتاريخ حتى يومنا هذا على ماهيّة الحركة الدستورية وطبيعتها. يتردّد فريق منهم فى إطلاق كلمة الثورة على هذه الحركة، والذين يطلقون عليها اسم الثورة لم يقطعوا الشك باليقين عن نوعيتها ومواصفاتها، وأنّ أيّة شريحة وقفت فى وجه أخواتها من الشرائح؟ أما الأمر الذى لايتطرّق إليه الشكّ فهو أنّه فى بواكير هذه الحركة، تغيّر المجتمع الإيرانى من حيث البضائع الإنتاجية ونموّ بعض المصانع البدائية، تغيّراً ملحوظاً فى شكله الإقطاعى البحت، ويمكن القول إنّ البنية الإقطاعية المطلقة أصيبت بشرخ ضئيل، ولذلک شهد تحوّلات مقتضبة فى حقل مُخَاطَبِى الأدب والشعر.» (المصدر نفسه: ٤١)

ببيان آخر، يعتقد الناقد أن طبيعة الحركة الدستورية تتمثّل فى تعّرف المجتمع الإيرانى على العالم الخارجى ومن ثمّ خروجه من العزلة التى كانت قد سيطرت عليه منذ بداية عصر القاجار. (١٣٩٠ش: ٢٨)

أما الوجوه الشعرية لهذه المرحلة فهى: فتح الله خان شيبانى، وقائم مقام فراهانى، ومحمدتقى بهار، وايرج ميرزا، وأديب بيشاورى، وأديب نيسابورى، وأديب الممالک، وعلى أكبر دهخدا، وسيد أشرف (نسيم شمال)، وعارف قزوينى، وميرزاده عشقى، ولاهوتى، وفرّخى يزدى. (١٣٨٧ش: ٣٤)

«يكمن صوت الحركة الدستورية غالباً فى الوطنيات أو النقد الاجتماعى. يدوّى هذا الصوت فى أدب إيرج ميرزا، ومحمدتقى بهار أكثر منه فى الآخرين. أمّا محمد تقى بهار فمن منظار الوطنية (لكنّها من رؤية غير يسارية، تلك التى تختلف عن حب الوطن عند لاهوتى) وأمّا إيرج ميرزا باعتباره بورجوازياً أرستقراطياً ينتقد العلاقات الاجتماعية. تركّز المضامين الشعرية فى المرحلة الدستورية قياساً بالمرحلة المنصرمة على القضايا المختلفة: كالحرية، والوطن، والمرأة، وامتداح الغرب، والصناعة الغربية، والنقد الاجتماعى. هذا إلى جانب الابتعاد الملحوظ عن سلطة الدين والتنحّى عن التصوف إلى جانب شمولية المحبوب فى الآثار الغنائية مرة أخرى. جدير بالذكر أنّ الشعر الغنائى بمعناه الغرامى ليس من طبيعة أدب الفترة الدستورية.» (المصدر نفسه)

الحديث عن الحرية والتفوّه بهذه المفردة يبدأ بالحركة الدستورية؛ إذ لا وجود على الإطلاق من قبلها لمفهوم الحرية التى ترادف الديموقراطية الغربية. الحرية –بمعنى الديموقراطية الغربية– تبدأ بالمشروطية وهذه العقلية انبثقت عن ثورة فرنسا الكبيرة (بعد ١٧٨٩م) وثورة بريطانيا الصناعية (من ١٧٥٠م فصاعداً) وما تبعها من الأحداث. تجدر الإشارة إلى أن كلمة الحرية لم تكن تعنى «الديموقراطية» للشعوب القديمة. كما لم يكن مسعود سعد سلمان مثلاً يقصد بالحرية إلّا التخلص من سجن «ناى». فى المقابل، تمتلئ الدواوين الشعرية فى هذه المرحلة من كلمة الحرية بمعناها الحديث:

با شه ايران ز آزادى سخن گفتن خطاست كار ايران با خداست

– أن تُحَدِّث شاه إيران عن الحرية؛ فأنت واهم غارق فى الخطأ؛ فإيران هذه لن

تصلح إلّا إذا أصابتها رحمة من الله.» (المصدر نفسه: ٣٥)

من المضامين الشعرية الأخرى لهذه المرحلة: ظهور الأدب العمّالى، الذى ولد فى الساحة الأدبية الإيرانية منذ السنوات الأولى لظهور الأفكار المطالبة بالمشروطية. يمكننا رؤية التوجه نحو المزدكية والأدب البلشفى فى جميع الصحف الصادرة لتلك المرحلة وفى شعر شعراء على غرار ميرزاده عشقى وعارف قزوينى. هذا بغضّ الطرف عن قصائد أبى القاسم لاهوتى العمّالية الشهيرة، التى أنشدها فى هذه السنوات بالذات فى ايران أو خارجها، متناولةً قضايا العمّال، وهى تشكّل أبرز صوت للأدب العمّالى. (١٣٨٢ش: ٧٩ و ٨٠)

القضية الأخرى المنبثقة عمّا جاء ذكره، والتى لا خلفية لها هى: قضيّة المرأة، والتعليم، والتربية. تبدأ مناقشة هذه القضية باعتبارها قضية اجتماعية، مع الحركة الدستورية، وإنّ القضايا التى عالجها إيرج ميرزا، ومحمدتقى بهار، وبروين إعتصامى عن المرأة، لم يسبق لها مثيل، إذ كان أدب المرحلة السابقة يتجاهله تجاهلاً تاماً. هذا إلى جانب التوجّه نحو الصناعة الغربية التى أشاد المثقفون والشعراء بالأخذ والاهتمام بها. يعتبر هذا الموضوع من المضامين الشعرية الجديدة، كما يعد نقطة انطلاقة الجانب الفكرى والثقافى للمجتمع، ومن ثمّ تتناثر شظاياه فى الشعر والأدب. يظهر هذا التأثر باهتاً فى بداياته ويتقوّى مع مرور الزمن. يؤثر هذا التوجه نحو الثقافة الغربية على الشعر بشكل أو بآخر، لكن ألّا يكون هذا التأثير ملفتاً فهذا أمر آخر. على سبيل المثال أنشد محمدتقى بهار قصيدة «لزن» فى سويسرا ولم يتأثّر فيها بالغرب. لكن حياة فروغ فرخزاد وشعرها تعكس هذا التأثير جليّاً. فعندما تقول: «قطفتُ التفّاحة»، يعتبر هذا ذروة الانشداد نحو الثقافة الغربية؛ لأن الفاكهة المحظورة فى العالم الإسلامى هى القمح وليست التفاحة. نجد من القضايا الأدبية الأخرى فى هذه المرحلة اضمحلال التصوّف وشمولية الحبيبة، التى مازالت تخيّم على الأدب الغنائى. (١٣٨٧ش: ٣٩و٤٠)

«شهدت هذه الحقبة تغيّراً جذريّاً فى الخصائص الفنية. تقترب اللغة الشعرية فى هذه المرحلة من لغة العامة و السوقة؛ يتمثل هذا الاقتراب على الأقل لدى فريق من الشعراء مثل سيد أشرف، وعارف قزوينى، وميرزاده عشقى. لكن هذا الفريق كان غير

مثقف؛ فكثرت الأخطاء الصرفية والنحوية فى شعرهم. وإن كان عشقى شاعراً موهوباً، ولو أوسع حوزة ثقافته لكان من الممكن أن يقوم بإنجازات نيما يوشيج، وذلك بسبب مقدرته فى الخروج عن القوانين المعتادة. لكنّه ومع الأسف كان يعيش فى مرحلة متأزّمة، وفى النهاية خانته المنية. فى المقابل، لم يتغيّر الخيال الشعرى فى الفترة الدستورية إلّا عند قلّة قليلة، كما نرى فى شعر ميرزاده عشقى نماذج من الخيال البديع، وذلك فى «سه تابلوى مريم» (لوحات مريم الثلاث). كذلك نلمح هذا التطور أحيانا عند إيرج ميرزا، لكن باحتياط ومحافظة أكثر. (١٣٨٧ش: ٤٠ و ٤١) يبتعد الشكل الشعرى فى هذه الفترة إلى حدٍ ما عن الأشكال الكلاسيكية الثابتة، ومع أنّ أكبر شعراء هذه المرحلة – أعنى بهار– يعتبر أحد الكلاسيكيين المرموقين العباقرة، وتكمن هذه العبقرية فى محاكاة أساليب القدماء، ولكنّ لسيد أشرف، وعارف القزوينى، وميرزاده العشقى، قصب السبق فى تحول بنية الشعر. (١٣٨٢ش: ٧٧)

أمّا من الناحية الثقافية، فقد أثّرت الصحف والمجلات والآثار المترجمة التى بدأت مع عصر عباس ميرزا – وقد نضجت حركة الترجمة بشكل مطلوب فى عصر ناصرالدين شاه– على التطورات التى أوجزنا الحديث عنها. ويُلْمَس تأثير العوامل الثقافية أكثر من العوامل الاقتصادية والاجتماعية. إذا أردنا أن نعالج العناصر الاجتماعية والثقافية لهذه التطورات – سواءً فيما يتعلق بالمضامين الشعرية أو الخصائص الفنية– مما لا يقبل الشك هو أنه يمكننا بسهولة أن نرصد آثار الحضارة الغربية – وإن كانت سطحية– فى أدب الفترة الدستورية. ليست الرؤية الشعرية فى هذه المرحلة رؤية تقليدية. على سبيل المثال حينما يقول ميرزاده عشقى:

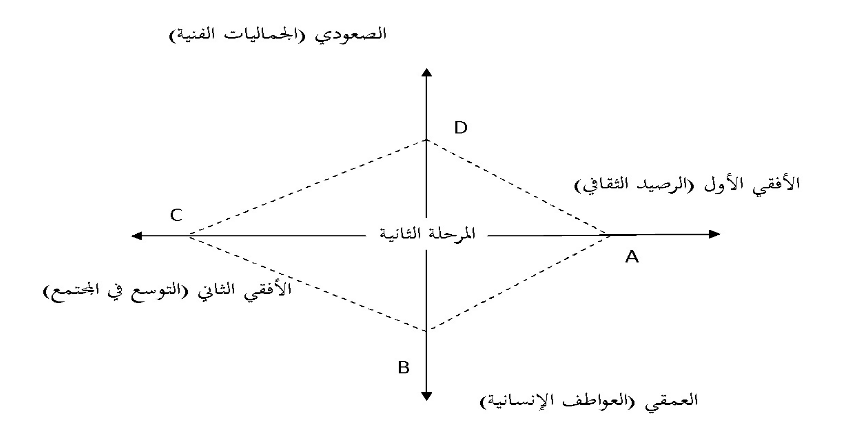
قصه آدم و حوا همه وهم است و دروغ نســـــل ميمونم و افسانه بود از خاكم

–كانت قصّة آدم وحوّاء وهماً وحبكت كذباً، أنا من سلالة القردة وقصتى مع التراب كانت خرافة.

لم ينبثق هذا الإلحاد عن عقلية الأدباء التقليدية، بل جاء نتيجة معرفتهم للّغة الفرنسية وقراءة كتب أجنبية مثل: «أصل الأنواع» لتشارلز داروين. (١٣٨٧ش: ٤٣) هذا الإلحاد الذى يتلمّس تقريباً فى آثاره إضافةً إلى أعمال عارف قزوينى، ومشوبةً

بالشک فی آثار محمدتقی بهار، وغیره من الشعراء؛ إنّما هو نتیجة تواصلهم الفکری مع الغرب. وإن کان هذا التواصل مازال یعیش بدایاته ولم یبلغ الامتصاص العاطفی بعد؛ بل بقی فی أروقة الفکر یجتاز مراحله الأولی من الاستیعاب العقلی. (١٣٩٠ش: ٦٧)

أما فیما یتعلق بالرسم البیانی للمرحلة الثانیة أو أدب الثورة الدستوریة، فهی وإن لم تشهد تطوراً جذریاً علی الخط الصعودی؛ لکنّها تقدّمت تقدماً ملحوظاً علی الخطوط الثلاثة الأخری، لاسیما الخط الأفقی الثانی المشیر إلی توغّل الشعر فی طبقات المجتمع وهذا ما حُرِم منه شعر الفترة الماضیة؛ فنحتسب له علی هذا الخط نصیباً لا یستهان به؛ أبعد النقاط تقریباً. ورغم محدودیة حصة شعر الفترة الدستوریة من الرصید الثقافی؛ لکنّها تثیر إعجابنا بالقیاس إلی المرحلة الماضیة؛ فقد فتحت علیها أبواب جدیدة من الثقافة الأروبیة المزدهرة؛ فراحت المعانی والمضامین الحدیثة تتدفّق إلیها؛ فیرتفع الرصید الثقافی فی هذا العصر بنسبة مرتفعة. کذلک یشهد شعر الدستوریة نمّواً ملفتاً علی الخط العمقی إذا قورن بنظیره فی المرحلة الماضیة؛ فقد تحرّر نهائیاً من أسمال الأدب البلاطی والمضامین الخاصة ویتطرّق هذه المرة إلی حیاة الشعب ومشاعر مجتمعه الإنسانی، وإن کانت هذه العواطف بعیدة عن عاطفة مولوی، وحافظ الشیرازی کلّ البعد؛ لکنّها جدیرة بالاهتمام نسبةً إلی الفترة الماضیة. والآن نتمکّن بهذه المعلومات من أن نرسم الرسم البیانی لشعر الدستوریة:



نلاحظ أن مستوى الشعر فى الفترة الدستورية شهد ارتفاعاً ملحوظاً فى ثلاثة خطوط، مقارنة بمرحلة ما قبل الدستورية، كما امتدّ خطه الصعودى باعتبار مساعى شعرائه المبعثرة كقصيدة "ياد آر ز شمع مرده ياد آر" لعلى أكبر دهخدا، وبعض قصائد محمدتقى بهار، وأديب البيشاورى، وإيرج ميرزا، بالإضافة إلى أعمال ميرزاده عشقى الداعية إلى التجدد. تكمن الخصوصية الكبرى فى شعر الفترة الدستورية –على أساس ما ذكرنا– فى تطوره الفائق على الخطين العمقى والأفقى الثانى، وهذه النقطة تحظى بأهمية بالغة فى هذه المرحلة. (١٣٨٧ش: ١٤١)

ج) مرحلة حكم رضاشاه البهلوى

تبدأ هذه المرحلة من سنة ١٣٠٠ش/١٩٢١م أو سنة ١٣٠٤ش/١٩٢٥م تقريباً، وتستمرّ حتى سنة ١٣٢٠ش/١٩٤١م. وجوهها المرموقة هم بقية باقية من شعراء الفترة الدستورية، كفرخى يزدى، ومحمدتقى بهار، ولاهوتى، ويحيى دولت آبادى. زد على ذلك الجيل الذى دخل الساحة فى الطور الأخير من الفترة الدستورية، والذى يعتبر بروين إعتصامى، ونيما يوشيج، ورشيد ياسمى، والدكتور صورتگر، وشهريار، والدكتور رعدى، ومسعود فرزاد، رموزهم الشعرية. (المصدر نفسه: ٤٥)

نتيجة التعتيم الإعلامى والضغط الذى يمارس ضد المثقفين والأدباء بوتيرة متزايدة –والذى كان يُنَفّذ بشكل مُمَنهج– يفقد مفهوم الوطن والحرية بريقه تحت وطأة سلطة رضا شاه المستبدة؛ لكنه يبقى مستمراً، غير أنّ البعض مثل فرخى يزدى، ولاهوتى، ونيما، ألحقوا أصواتاً جديدة على أصوات المشروطية. وبغضّ النظر عنهم؛ فكلّ الأصوات التى تحدّثنا عنها فى المرحلة السابقة، يمكن سماعها فى هذه المرحلة أيضاً بطريقة ممسوخة باهتة كاريكاتيريّة. تجدر الإشارة إلى أنّ أكثر المتشاعرين والذين اتّهموا بالشاعرية فى عصر رضا شاه كانوا أدباءً رسميين لتلك المرحلة، فقد كانت تُذْكَر أسماؤهم فى المختارات الشعرية تزييناً لها، مثل: پورداود، وسعيد نفيسى، وعلى أصغر حكمت، والدكتور شفق. قد يشتمل شعر عصر رضا شاه على بعض النقد، ولكنّه موجّه إلى أمور سطحية تافهة؛ إذ لانلمس فيها صرامة شعر عارف، وميرزاده عشقى، وبهار، التى كانت تصوّب نحو

جذور القضايا وصميمها. المثال على ذلک هو انتقادات غلامرضا روحانی أو حکيم سوری للقضايا الاجتماعية، واحتجاج بن ديلاق (ذبيح بهروز) على المعتقدات الدينية. لم تسمح السلطة لأحد أن يتغلغل فی القضايا ويعکسها فی آثاره، إلاّ فی ذلک الأدب الذی يجب جعله فی خانة الأدب الخفیّ القبوی! کشعر فرخی يزدی ولاهوتی وحتّى نيما الذی جرّب حظّه فی هذا المضمار، وإن لم يکن له مواجهة مباشرة لسلطة رضا شاه لکنّ شعره حافل بالنقد والاحتجاج. (المصدر نفسه: ٤٦)

الذين عُرِفوا بالأدباء الرسميين فی هذه المرحلة – أعنی الذين انکبّوا على الصحف واستحوذوا على منصّات الخطاب– يمکن القول إنّهم لم يتّسموا بعمق النظر، بل کانوا غير مثقفين فی تعاملهم مع القضايا وقد کانوا عملاء بلا وطن. تأتی هذه الحالة المزرية فی ساحة الأدب نتيجة الضغط و ممارسة الإضطهاد الذی کانت سلطة رضاشاه تُفرضه على الشعراء و الأدباء المرموقين؛ فمثلاً يعيش محمدتقی بهار فی المنفی، وقد توفّی إيرج ميرزا، ويداوم عارف قزوينی حياته النباتية فی همذان ويعيش فی وديانها کسجين، وقد اغتيل ميرزاده عشقی، أمّا بروين اعتصامی فکانت إمراة منطوية لم يشقّ نقدها طريقاً إلى جذور القضايا و صميمها. (١٣٨٢ش: ٨٧ و٨٨)

تعتبر الوطنية من المضامين البارزة فی أدب الفترة الدستورية، لکنّها تتّجه فی مرحلة رضا شاه إلى الشوفينية تدريجياً. هذا إلى جانب ظاهرة الأدب العمّالی التی أخذت فی الظهور تماشياً مع الثورة الدستورية؛ لکنّها واجهت ردعاً صارماً من قبل سلطة رضاشاه. لم يشهد هذا الأدب ازدهاراً فی إيران قط، والسبب الرئيس للحيلولة دون نموّه، هو العراقيل التی وضعتها سلطة رضا شاه، التی کانت تتصدّى للأرضيات المناسبة للأدب العمّالی. فلم يتطرّق إليه الأدباء الرّسميون، ولم يطرح فی أدبهم. أمّا فی الصحف التی خرجت إلى النور لاحقاً؛ فنری رؤية اشتراکية ظهرت إلى العلن وشقّت طريقها بين الجمهور ونمت بعد شهريور ١٣٢٠ش/سبتمبر١٩٤١م، التی شهدت البلاد فيها انفتاحاً سياسياً. (١٣٨٧ش: ٤٩و٥٠)

إنّ إحدى القضايا الرئيسة والجديرة بالاهتمام و الدراسة فی أدب عصر رضا شاه، هی مسألة ظهور فرع من الرومانسية. لاننوی فی هذا المقام الخوض فی الرومانسية

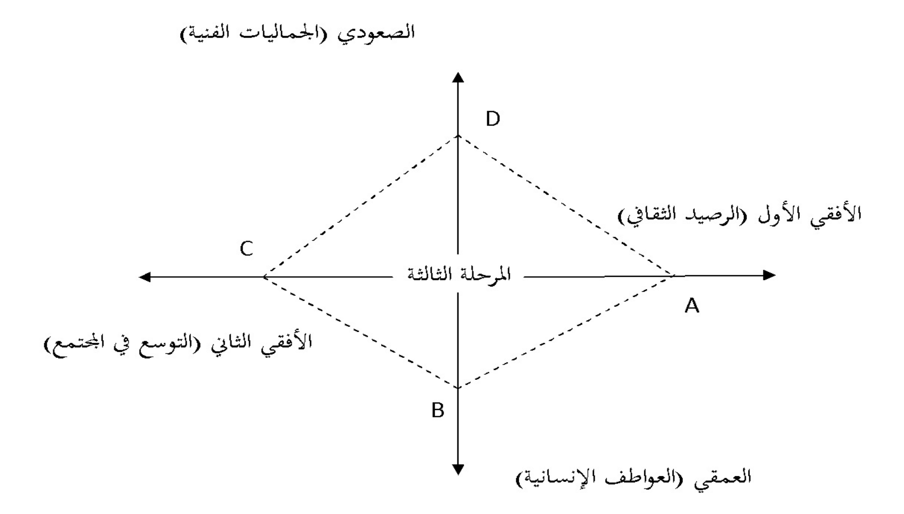
ومبادئها؛ فإنّما نطلق كلمة الرومانسية توسعاً. أعنى إطلاقها على شعر ينطلق من نيما ويتبلور فى عصره، ذلك الأدب الذى نشمّ رائحة منه فى قصائد ميرزاده عشقى. على أية حال، نيما يوشيج – الذى كان يتزعّم الحركة الرومانسية هذه– قد تأثّر بالرومانسية الفرنسية، كما نلقط وجوهاً من الرومانسية الغربية فى أدبه، وفى أدب لفيف من السّائرين على نهجه والتابعين لمنهجه ولاسيّما شهريار. (١٣٨٢ش: ٩٦) يندرج كلّ من التوجّه نحو الانطواء على النفس والإحباط و اليأس من المحاولات الاجتماعية واللجوء إلى الطبيعة والوحدة وغيرها (تلك التى تتجلّى فى منظومة «أفسانه» لنيما يوشيج) ضمن ميزات المدرسة الرومانسية. تعتبر أفسانه بياناً رسميّاً للشعراء الرومانسيين فى هذه المرحلة. يمكن التقاط هذه الميزات الرومانسية حتّى عند الشاعر الكلاسيكى محمد تقى بهار وذلك قد يكون بتأثير من نيما، ناهيک عن عشقى الذى يمّثل ذروة ضربٍ من الرومانسية فى بداية هذه المرحلة. (١٣٧٨ش: ٥٠)

الخصائص الفنية: تأخذ اللغة الشعرية فى عصر رضا شاه طابعاً أكثر تنوعاً ونضوجاً، فقد امّحت منها الأخطاء الفادحة لشعر الفترة الدستورية وذلک بسبب النشاط اللغوى الذى تشهده المرحلة والذى يشمل الصرف والنحو وتصحيح النصوص ونشرها. كانت سلطة رضا شاه بوجه عام تدعم هوامشاً من الثقافة؛ كتصحيح المخطوطات و... إلخ. فى كلّ الأحوال باتت اللغة الشعرية فى هذه المرحلة أكثر غنىً من ناحية الالتزام بقواعد اللغة النحوية، وذلک نتيجة اتساع رقعة نشر الكتب والأطروحات النحوية والجمعيات الأدبية القابعة تحت سلطة رضا شاه. كما نجد أنّ اللغة الشعرية عند فرخى يزدى، وبروين اعتصامى، ومحمدتقى بهار، هى لغة جَزِلَة سلسة تقلّص فيها التوجّه نحو العامية، وازداد فيها استخدام المفردات الفصيحة والأصيلة. (المصدر نفسه: ٥١)

من الأمور الهامة فى هذه المرحلة: التحولات التى شهدها بناء القصيدة. ثمّة أشكال مختلفة ظهرت فى هذه المرحلة تماشياً مع القوالب الشائعة فى عصر المشروطية. على سبيل المثال تعتبر قصيدة «راز نيمه شب» (سرّ منتصف الليل) لمحمد مقدّم، أولى المحاولات فى سبيل إنشاد شعر البياض (قصيدة النثر)؛ و إن لا نقصد بذلک blankverse فى الأدب الأوروبى، وإنّما هو شعر لايتبّع نظاماً عروضيّاً محدّداً. لأنّ محمد مقدّم كان قد درس فى

الولايات المتّحدة، فلا بدع إذا سعى جاهداً وبتأثير من والت ويتمان والآخرين، إلى تجاوز الكثير من القواعد العروضية المطّردة. (المصدر نفسه: ٥٢) كما يعبّر نيما يوشيج عنها بقصيدة النثر فى سياقها الأمريكى البحت. (١٣٩٠ش: ٥٨٦) على أيّة حال، كانت بعض أعمدة الصحف فى عصر رضا شاه خصّصت بكتابة القطع الأدبية وقد شهدت هذه الحركة شيوعاً هائلاً سابقه فى ذلک آثارَ محمد مقدّم، كما كانت أحياناً تطبع قصائد غربية معنونةً بالشعر المنثور، حيث نجد من نماذجها ترجمة شعر «بحيرة» لامارتين. لقد جرّب نيما تأملاته فى مجال بنية الشعر الحديث فى هذه المرحلة بالذات، وبادر إلى طبعها فى الآونة الأخيرة منها. يتقوّى فى هذه المرحلة بشكل عام، الأدب التعليمى، وذلک حسب أذواق السلطة الحاكمة. (١٣٨٧ش: ٥٣)

الرسم البيانى لشعر المرحلة الثالثة (من قرابة ١٢٩٩ش/١٩٢٠م حتى شهريور١٣٢٠ش /سبتمبر١٩٤١م) بغضّ النظر عن قصائد نيما، ينطبق إلى حد ما على مثيله فى شعر المشروطية، مع اختلافات طفيفة كالانخفاض فى الخط الأفقى (الاتساع بين الناس) أو فقدانه الطابع الإنسانى والفضاء الشعرى السائد فى الفترة الدستورية بواسطة رقابة البوليس عليه. كذلک شهد الخط الأفقى انخفاضا زهيداً خلافاً للرصيد الثقافى الذى ارتفع بنسبة كبيرة. يتسبّب إنعاش الرصيد الثقافى عن انتشار المدارس والثقافة إلى جانب توغّل الثقافة الأروبية توغّلاً ملفتاً للنظر. كما امتد الخط الصعودى بالقياس إلى المرحلة المنصرمة، وقد ساهمت فى ذلک، الجهود الرامية إلى التجديد المحدود من قبل جم غفير من شعراء هذه المرحلة، كقصائد ملک الشعراء بهار، وبروين اعتصامى، ورشيد ياسمى، وصورتكر، والآخرين، والتى أفضت إلى ارتفاع الخط الصعودى بشكل أو بآخر بنسبة ملحوظة. قد يكون الرسم البيانى لشعر هذه المرحلة كالتّالى:



يشير الرسم إلى أن هذه المرحلة قياساً إلى المرحلة الدستورية، ارتفعت فى الاتجاهين: (ارتفاع الرصيد الثقافى والخط الصعودى الفنى) لكنها انخفضت فى الاتجاهين الآخرين: الخط العمقى والأفقى الثانى. (المصدر نفسه: ١٤٢و١٤٣)

د) مرحلة الشعر المعاصر

يقول الدكتور كدكنى عن تحديد هذه المرحلة زمنياً: «قد يكون تاريخ ميلاد الشعر الحر النيماوى عام ١٣٠٠ش/١٩٢١م (إصدار منظومة افسانه)، وقد يكون عام ١٣١٨ش/١٩٣٩م، نظراً إلى نشر أول تجربة للشعر الحر النيماوى [ديوان جرقة لمنوشهر شيبانى]؛ لكنه بدأ حياته على وجه الدقة من شهريور١٣٢٠ش/١٩٤١م، حيث أخذه المجتمع على محمل الجد، وبدأ يتعزز البحث والنقد والنشر حوله.» (المصدر نفسه) بناءً على هذا، يقسم الناقد مرحلة الشعر المعاصر إلى أربع مراحل أخرى نتطرق إليها منفصلةً.

١. من شهريور ١٣٢٠ش/سبتمبر١٩٤١م، حتى انقلاب ٢٨ مرداد ١٣٣٢ش/ أغسطس١٩٥٣م

الرموز الشعرية: نيما يوشيج، وبرويز ناتل خانلرى، وكلجين كيلانى (الدكتور مجد الدين ميرفخرايى)، وفريدون تولّلى، ومحمد على أفراشته، ومهدى حميدى شيرازى، ومحمد تقى بهار، ومنوشهر شيبانى، ومحمد حسين شهريار، وهوشنک ابتهاج (سايه)، وسياوش كسرايى، ونصرت رحمانى، وأحمد شاملو، وإسماعيل شاهرودى (آينده)، ونادر نادربور.

الأصوات: بغض النظر عن الصوت الواضح الذى ما فتئ يدوّى عالياً للشاعر الكلاسيكى الكبير والأخير فى الأدب الفارسى [محمدتقى بهار] الذى ينشد عالياً فى سنوات حياته الأخيرة، تتفرّع الأصوات التى نسمعها إلى ثلاثة أقسام: صوت الأدب العمّالى؛ وصوت الرومانسية (التى لاتختلف عن رومانسية عصر رضا شاه؛ لكنّها صارت أكثر رقة و نقاوةً) وصوت نيما يوشيج الذى يعد أرقى الأصوات، وقد ضرب عن رومانسيّته صفحاً، وتحوّل إلى صوت اجتماعى وسياسى بحت، ويتجّه فى حركته نحو الرمزيّة الاجتماعية. جدير بالذكر أنّ من بين أصوات الرومانسيين، وصوت نيما الرمزىّ الاجتماعى، ثمة صوت اجتماعى خطابى نجد أروع نماذجه فى مجموعة «شبگير» لهوشنگ إبتهاج. ثمَّة أصوات ضئيلة أخرى أيضاً؛ إلاّ أنّها ليست فى حقيقتها أصواتاً، كتلك القصائد الغزلية التقليدية التى أنشدها كلّ من شهريار، ومهدى حميدى، وعماد خراسانى مع كلّ الاحترام التى يجب أن يُكَنّ لهم. ربّما حقّقت قصيدة «عقاب» لخانلرى أبهر نجاحا فى هذه المرحلة – وكلّ المراحل السابقة– فى المادة التقليديّة، وإن كان هو يمثّل أحد أبرز الوجوه فى مسار التجديد الأدبى فى هذه السنوات. (المصدر نفسه: ٥٤ – ٥٦)

المواضيع الرئيسة والمضامين الشعرية لهذه المرحلة: القضية الأولى ذات الأهمية هى: نموّ الأفكار الاشتراكية وتزايدها. لقد أدّى انهيار النظام الاستبدادى إلى أن تتبلور المضامين السائدة لهذه المرحلة فى الواقعية الاجتماعية والهجوم على الإمبرالية والتنويه بالسلام والوقوف ضد الحرب و... إلخ. فى هذه المرحلة تنكفئ الانتقادات السطحية السائدة فى عصر رضا شاه لتحلّ محلها الانتقادات المبدئية، كما تقترب اللغة من الشعر الخالص ويتّجه الشعر –بلغته الكنائية– نحو المبادة الاجتماعية. فمن الطبيعىّ

أن يعيش الشعر أجواءً حادة فى مثل هذه الظروف، والشاعر الذى كان فاقد الوعى فى المرحلة السابقة؛ عمّا يدور حوله من الأحداث، غير مكترث للبلدان المجاورة وللعالم وأنبائه، يستيقظ من سباته إثر الحرب العالمية؛ فتصدر الصحف والمجلات وتقام الأحزاب والجمعيات، ويرى الإنسان نفسه أمام هذه المتغيرات على حين غرّة. إنّ إحدى الخصائص الشعرية فى هذه المرحلة هى هاجس الشعراء إزاء ما يحدث حولهم من وقائع؛ فالشاعر لايرى النضال ضد الإمبرالية بمقياسه الواسع فى بيئته فحسب، بل يشعر به ويصوّره على مستوى العالم أجمع. إنّ رائحة الرومانسية التى كانت تضوع من أفسانه وأقمارها شهدت انتشاراً واسعاً فى هذه المرحلة، ولذلک نسمع أصداءً خلاّبة للرومانسية فى هذا الطور، يكمن نموذجها المثالى فى قصائد فريدون تولّلى وذلک فى مجموعة «رها» (الطليق) أو أشعار كلجين كيلانى الرائعة الجذّابة. يتزايد فى هذه المرحلة كلّ ما ذكرناه عن تجديد اللغة والموسيقى والخيال والبناء فى المرحلة السابقة، وذلک نتيجة توسيع حقل التجارب. يولع هذا الجيل بالخروج عن التقاليد؛ فنرى أضراباً مختلفة من التجارب الناجحة وغير الناجحة فى هذا المضمار. (المصدر نفسه: ٥٥ – ٥٧)

تكمن عوامل التغيير فى إنهيار سلطة رضا شاه الدكتاتورية بعد الحرب، وظهور الأحزاب والصحف. تُرْجِم كمّ هائل من الشعر الأجنبى (كأشعار ماياكوفسكى وناظم حكمت ووالت ويتمان وبابلو نيرودا وإيميلى برونتى و... إلخ) كان له تأثير مباشر على جيل الشعراء الشباب، من مثل: شاملو والآخرين، إلى درجة يخاطب هوشنگ إبتهاج (سايه) فى إحدى قصائده ناظم حكمت مباشراً. كذلک نجد فى عدد من قصائد شاملو مثل: «هواى تازه» (الهواء الطلق) أقدام «اللسان» لماياكوفسكى. كذلک ترجمت قصائد جمّة فى هذه المرحلة للشعراء المرموقين من ألمانيا وروسيا وبريطانيا وقد وجدت لها طريقًا معبّدة فى أدب هذا العصر، وحرى ّبنا أن نبذل لها اهتماماً كافياً باعتبارها مؤثرات ثقافيّة. هذا بالإضافة إلى إصدار المجلاّت التى كانت تحمل بين دفّتيها جوانب أدبية راقية فى معظم الأحيان، كمجلتى «مردم» و «سخن» اللتين كانتا تخرجان إلى النور شهرياً. (١٣٩٠ش: ١٦٦)

٢. من انقلاب سنة ١٣٣٢ش/١٩٥٣م إلى سنة ١٣٤٠ش/١٩٦١م

تبدأ هذه المرحلة من انقلاب سنة ١٣٣٢ش/١٩٥٣م وتستمرّ حتى حوالى سنة ١٣٣٩ش/١٩٦٠م أو ١٣٤٠ش/١٩٦١م؛ لأنّه لا يمكن اعتبار الإصلاحات الزراعية فى إيران حقبةً تاريخية. يمكن أن نعتبر ٢٨ مرداد ١٣٣٢ش/أغسطس ١٩٥٣م مرحلة تاريخية، ولكن إلى متى؟ ليس الأمر واضحاً. لو جعلنا التطورات الشعرية معياراً لها؛ ليس بإمكاننا أن نحدّد نقطة زمنية معيّنة.

الوجوه: هى بعض الوجوه التى ظهرت فى نهاية المرحلة السابقة، وكانت حينها شابّة بدأت عملها توّاً. تكتمل هذه الوجوه بثلّة من شبّان جدد عرضت أعمالها غالباً بعد ٢٨ مرداد/أغسطس. فيما يلى هذه الوجوه دون ترتيب محدد من حيث الأهمية: مهدى أخوان ثالث، وأحمد شاملو، ونادر نادربور، وفريدون مشيرى، وهوشنک إبتهاج (سايه)، وسياوش كسرايى، وفريدون تولّلى، وكلجين كيلانى، وخانلرى، ونصرت رحمانى، وإسماعيل شاهرودى (آينده). أضف إليهم نيما نفسه، الذى دأب على نشاطه الأدبى حتى منتصف هذه المرحلة ومحمد زُهَرى، وحسن هنرمندى، وفروغ فرخزاد (التى تبدأ مهمّتها الشعرية فى هذه المرحلة، والتى تشمل تجاربها الشعرية غير الناضجة غالباً.)

لاتتعدّى الأصوات الرئيسة التى تصدح فى هذه المرحلة اثنين أو ثلاثة. الصوت الأول: هو صوت تطوّر الرومانسية المتمثّل فى أفسانه، والذى كان قد ترعرع وازدهر بعد الحرب العالمية الثانية عند فريدون تولّلى ونادر نادرپور. أمّا الصوت الآخر الذى بدأ مع "كارشب پا" أو "پادشاه فتح" لنيما (صوت الرمزية الاجتماعية) فيصدح من اتّجاهين أو ثلاثة، نسمع واحداً منها فى شعر «زمستان» لأخوان ثالث:

سلامت را نمىخواهند پاسخ گفت سرها در گريبان است.

– لا يريدون الردّ على تحيّتک؛ فالرؤوس قابعة فى الجيوب.

و الآخر يأتى من دواوين أحمد شاملو. هذه الأصوات تعود للذين اهتمّوا بالقضايا الاجتماعية. ولكى نؤدّى الحق يمكننا أن نسمع صوتاً آخر يقع بين الفريقين (نادربور/ أخوان ثالث وشاملو) يأتى من قصائد فروغ فرخزاد. وإن لم يكن هذا الصوت صوتها الحقيقى، كما تعرب لاحقاً عن عدم استحسانها لقصائد: «أسير» و «ديوار» و «عصيان». (١٣٨٧ش: ٥٨ – ٦٠)

أهم القضايا والمضامين الجديدة التى يتطرّق إليها الشعراء فى هذه المرحلة هى: قضيّة الموت، واليأس، وانقطاع الأمل منقطع النظير، الذى يسود أدب هذه المرحلة. يتورّط الشعراء فى هذه المرحلة غالباً فى مسألة الموت، وأنّها تعد فعلاً من مضامين الشعر الرئيسة فى هذه الحقبة؛ حيث ينّوه البعض بها. زد على ذلك القنوط غير المألوف الذى قد يعتبر أخوان ثالث بحق أفضل الممثّلين له. قد تلاءمت معنويات م.اميد (مهدى أخوان ثالث) مع قنوطه، وذلک فى مرحلة تألّقه الشعرى:

ابرهاى همه عالم شب و روز/ در دلم ميگريند...

– تذرف غيوم العالم كلها الدموع بفؤادى صباح مساء.

تمخّض هذا الشعور بالموت واليأس عن شعور آخر هو: اللجوء إلى المخدرات، وبيوت الخمارة، والخمر، والهروب من الوعى والكفاح والنضال، بشكل أو بآخر. نجم هذا الشعور جرّاء اليأس والهزيمة التى منى بها المثقفون بعد انقلاب ٢٨ مرداد/أغسطس. فى هذا الجوّ المشحون باليأس والموت، تفشّت شيئاً فشيئاً المضامين والموضوعات التى كانت تشيد ببيوت الخمارة، واللجوء إلى الأفيون، والهيروين، وقد ضاع جمّ غفير من المنتمين إلى هذا الجيل فى قتامة هذا الجوّ المشؤوم. كلّ ذلک كان من نتائج هزيمة ٢٨ مرداد/أغسطس. تحوّل الهيروين، والحشيش إلى قضية معقّدة وعجيبة من بعد انقلاب ٢٨ مرداد/أغسطس:

با تو ديشب تا كجا رفتم/ تا خدا وان سوى صحراى خدا رفتم

– إلى أين تمشّيت معک البارحة، إلى الله، وإلى وراء صحرائه.

من المضامين الأخرى التى بقيت من المرحلة المنصرمة؛ لكنّها أخذت شكلاً أكثر عصياناً وتمرداً: نزاع الشعراء وصدامهم مع الأخلاقيات السائدة فى المجتمع. يتبلور فى شعر هذه المرحلة حقد الشعراء وعداوتهم مع المؤسسات والأسس الأخلاقية التقليدية المستحوذة على المجتمع – سواءً فى شكلها الدينى أو فى النظام الأخلاقى الذى يحكم على المجتمع– أضف إلى ذلک ضرباً من الإلحاد والمجاهرة بالفسق، وكان هذا مضموناً شائعاً فى عقلية شعراء آنذاک:

خدايا تو بوسيده اى هيچگاه/ لب سرب فام زنى مست را؟...

– يا ربّ! أ قبّلت ليلاً شفتين رصاصيّتين لامرأة سكرى؟...

تتقلّص فى هذه المرحلة شمولية المحبوب فى الأشعار الغنائية – التى كانت من ميزات الكلاسيكية– إلى أبعد الحدود، ويصبح وجه المحبوب فى هذه المرحلة أكثر وضوحاً وتبياناً؛ فقد عزف الشعراء عن وجه المحبوب الموهوم، واتّجهوا نحو أمور أقرب إلى الحس فيما يتعلّق بالغراميات والعلاقات الرومانسية. عندما ندرس القصائد الغزلية فى هذه المرحلة –سواءً التى تتحدث عن حبيبها مثل فروغ فرخزاد أو الذى يتحدث عن حبيبته مثل أحمد شاملو– نفطن إلى أن هذا المحبوب يختلف عن مثيله الكلاسيكى الموهوم المتخيّل. باتت علاقات العاشقين طبيعيّة جداً وتتعلّق بالأمور اليومية الأرستقراطيّة؛ فقد ذهب محبوب مرحلة الإقطاعية أدراج الرياح من حدود الأدب الفارسى، واضمحلّت فى هذه المرحلة حالة الكليّة واللافردية المستحوذة على محبوب الشعر الغنائى فى الأطوار السابقة، وقد تطابع الغزل بالطابع اليومى. تجلس الحبيبة إلى جانب حبيبها فى البارات، ويضربان معاً موعداً جديداً للقاء فى يوم غد:

هر روز سلام و پرسش و خنده/ هر روز قرار روز آينده ...

–كلّ يوم سلام؛ فسؤال؛ فابتسامة؛ فمواعدة لليوم التالى. (المصدر نفسه: ٦١ – ٦٣)

إنّ إحدى المضامين والموضوعات الشعرية السائدة فى هذه المرحلة، هو الصراع المحتدم بين الأمل واليأس. يمكن أن نفصل بين الشعراء ونجعل عدداً كثيراً منهم شعراء اليأس ومقطوعى الأمل، يتزعّمهم فى هذا التوجّه أخوان ثالث. يجتاح يأس مرير وقنوط قاتل – نتيجة لتلك العوامل نفسها– شعر الأغلبية الساحقة من الشعراء، وقد ظلّت قلة قليلة منهم لأسباب ثقافية أو اجتماعية، أو بشكل صورىّ، لم تركع معنوياتهم لليأس و القنوط – الذى رضخت له الأكثرية– ويعتبر سياوش كسرايى نموذجاً مثالياً لهم.

يحتلّ أدب هذه الفترة مكاناً بالغاً فى الأهمية، فيما يتعلّق بتسجيل التجارب الروحية والشخصيّة للفنانين، وذلك نتيجة نشوء العوامل الفنية والاجتماعية المعقّدة جدّاً. تشهد هذه المرحلة تسجيل اللحظات بدقّة فائقة، الأمر الذى غاب عن العيون فى المرحلة السابقة؛ لكنّه أدّى فى هذه المرحلة إلى تصنيف عدد من القصائد الفلسفية (بتأثير نشر الأفكار الإلحادية الغربية، لاسيّما فلسفة سارتر الوجودية)، ونحن نلمح فى أشعار بعض

الشعراء تأملات وجودية، كالشعراء الذين لهم دواوين شعرية، ولكنّهم ليسوا من الرموز الشعرية لهذه المرحلة، من أمثال: شرف الدين الخراسانى (شرف)، والدكتور مصطفى رحيمى، وغيرهما. علي سبيل المثال، نري أنّ أسطورة سيزيف تتحوّل إلى أرضية للكثير من القصائد فى هذه المرحلة بالذات. (المصدر نفسه: ٦٤)

الخصائص الفنية: القضية الأولى ذات الأهمية فى مجال الخصائص الفنية فى هذه المرحلة، هى تطوّر اللغة الشعرية. نرى فى هذه المرحلة جيلاً من الشعراء الشباب لم تَرُق لهم تجارب الرومانسيين المحدود التى كانت تدعو إلى اختيار كلمات معينة للتجربة الشعرية. فى حين بيّن نيما بالفعل أن الكلمة لاتترجّح على أخواتها فى الشعر وإنّما حاجة الشاعر النفسية وقدرته على استحضار الكلمات هى التى تتمكّن من اختيار أنسب الأماكن لأسوأ الكلمات، كما يتمخّض ضعف الشاعر عن اختيار أسوأ المواطن لأعذب الكلمات. ولذلک تصبح اللغة الشعرية فى هذه المرحلة - من حيث المفردات واستحضار الكلمات- أكثر تنوعاً وتشعبّاً ولا ترضخ لضيق نظرية الرومانسيين. فى المقابل نجد فى شعر هذه المرحلة، استخدام الألفاظ المهجورة والتوجّه نحو الأثرية الشعرية (إحياء الكلمات المنبوذة) عند أخوان ثالث من جهة، ومن جهة أخرى اتساع التجارب اللغوية فى أشعار أحمد شاملو، وفروغ فرخزاد. (١٣٨٢ش: ١٠٠ - ١٠٣)

أما من ناحية الموسيقى - بأنواعها المختلفة- فأصبح الشعر فى هذه المرحلة أكثر تنوعاً، وأخذت القيود التى كانت تكبّل العروض الكلاسيكى فى شعر الرومانسيين تتكسّر فى هذه المرحلة، وبات الشكل الشائع هو عروض نيما الحر. وأمّا من حيث الخيال، فلا نلمح ذلک الخيال الضيّق للرومانسيين؛ الذين كانوا يعيشون فى أجواء ضبابية وظلال الخيال الهاربة. يتّخذ خيال الشعراء سعة أوسع فى أبعاد الحياة، ونجد أرضيات لم يكن ليجرؤ الرومانسيون على تجربتها. لقد كان الوجه الطاغى فى أدب الرومانسيين هو «چهارپاره»، والذى كان يتبلور فى شعر كلجين كيلانى وخانلرى، ونادربور، وتولّلى. أما الآن فهو يأخذ منحىً هامشياً، وما ابتدعه نيما فى «ققنوس» (فونيكس) عام ١٣١٨ش/١٩٣٩م، وأكملها فى «پادشاه فتح» (ملک الفتح)، تطفو على السطح فى هذه المرحلة، وتصدر على غرارها دواوين، مثل: «زمستان» (الشتاء) و

«هوای تازه» (الهواء الطلق) و «آخر شاهنامه» (نهاية شاهنامة)، والتى لا يلائم شكلها السائد، الأشكال السابقة على الإطلاق، وكانت تحذو حذو نيما وطريقته المبتدعة فى الغالب. (١٣٨٧ش: ٦٧)

لقد أشرنا فى البداية إلى المؤثرات الاجتماعية. أما العناصر الثقافية التى قدّمت إسهاماً؛ فهى علاوة على المجلات الأدبية التى نشرت، مثل: «سخن»، و «صدف»، والمجلات العديدة الأخرى، والدواوين الشعرية التى صدرت، ثمّة شعراء أوروبيّون – ذوو أهمية بالغة– كان لهم تأثير ملفت على شعر هذه المرحلة، و منهم: تى. اس. إليوت، الشاعر الأمريكى–البريطانى الشهير فى القرن العشرين، الذى يعتبر أكثر الشعراء البريطانيين تأثيراً على غير الناطقين باللغة الإنكليزية. سيأتى التعريف الجامع بإليوت فى المرحلة المقبلة، ولكن النواة الأولى للتأثير الثقافى الذى تركته أشعاره المترجمة، إلى جانب عدد من الشعراء الآخرين، هى التى رسمت الطريق لشعرائنا. ترجم للمرة الأولى فى عام ١٣٣٤ش/١٩٥٥م أثره المنظوم: الأرض الخراب (The Wast Land). فقدكان لنشر هذا الأثر الشهير – الذى يعتبر أشهر آثار القرن العشرين فى آداب الأمم كلّها– التأثير الأعلى على شعراء هذه المرحلة. (١٣٩٠ش: ١٨٨ و ١٨٩)

بوجه عام، غيّر الأدب البريطانى والفرنسيّ – والأدب الآلمانى بمعدّل أخف، والأدب الروسى أقلّ من ذلک بكثير– مساحات فكرة الشعراء الشعرية، وكان تأثير إليوت أكبر من الجميع. نشرت فى هذه المرحلة بيانات الشعراء الأوروبيين عن حقيقة الشعر، وهذا أدّى إلى إخراج الشعر من صبغته الهتافية وتوجيهه صوب الشعر الخالص البحت. انبثقت كل هذه التحولات عن الانطباع الصائب الذى أخذه الجيل الشاب من آثار الشعراء الأوروبيين المترجمة، لاسيّما إليوت وبعض الشعراء الروّاد فى القرنين التاسع عشر والعشرين فى أوروبّا. أمّا التأثير الأوضح لإليوت على شعر الجيل الشاب فى هذه السنوات؛ فهو أنّه درّبهم ـ إلى جانب الإمعان و التوغل فى المفاهيم الاجتماعية والتنحّى عن العواطف السخيفة ـ على توظيف الأسطورة فى الشعر، والابتعاد عن الصراحة والشفافية، بالإضافة إلى تقريب اللغة الشعرية إلى حد كبير من لغة الجمهور. ربّما كان لفروغ فرخزاد النصيب الأوفر فى هذا الدرب. فى هذه السنوات نشرت ترجمات

من قصائد بودلير، ورامبو، وإيلوار، وأراغون أيضاً؛ فكان لها تأثيرها؛ حيث لايستطيع أحد أن يرفض التشابه بين قصائد شاملو، وأراغون فى لغتهما الشعرية الغزلية. وإن كان تأثّره مباشراً، وليس عن طريق نشر الآثار المترجمة. (١٣٨٧ش: ٦٨) كان لبعض هذه الترجمات التى كانت تنشر فى الصحف والمجلات تحت عنوان: «الشعر المنثور» أثرٌ بالغ لظهور قصيدة النثر فى أدبنا المعاصر. (١٣٨٦ش: ٢٤٧)

٣. من حوالى سنة ١٣٤٠ش/١٩٦١م إلى سنة ١٣٤٩ش/١٩٧٠م (تصاعد النضال المسلّح)

وجوه هذه المرحلة هى: فروغ فرخزاد - لكنّها تختلف عمّن كانت فى المرحلة السابقة- ومنوشهر آتشى، وسهراب سبهرى، ومحمود مشرف آزاد تهرانى (م. آزاد)، وأحمد شاملو، وأخوان ثالث، ومحمد زُهَرى، وفريدون مشيرى، ومفتون أمينى، مذكّراً بأنّهم يدركون فى هذه المرحلة نضوجهم الشعرى، وقد تجاوزوا بواكير تجاربهم بالفعل. تعتبر فروغ قطب الرّحى لهذه المرحلة، ونحن نجد إلى جانبها ضرباً من التوجه نحو الطبيعة، وهذه النزعة ليست غنية كما يجب من حيث المضامين الاجتماعية، ولكنها على كلّ حال، تعد ميلاً إلى الطبيعة. يكاد صوت الرومانسيين يختفى فى هذه المرحلة بالذات، خلافاً لصوت الرمزيين الاجتماعيين، حيث يدوّى بين حينٍ وآخر.

المضامين الشعرية فى هذه المرحلة هى فى الحقيقة إستمرار للمضامين المطروحة فى المرحلة السابقة، إضافةً إلى اجتياح حالة الإنعتاق من الرغبات التقليدية، وأخذها طابعاً أكثر منطقية. فى المرحلة الماضية، ونتيجة لهزيمة تاريخية واضحة (انقلاب ٢٨ مرداد)، كان ثمّة انطلاق عاطفى وحالة غضب عارمة؛ أمّا الآن؛ فقد حلّ محلّه اضطراب يموج فى شعر فروغ فرخزاد؛ بسبب ذلك الانعتاق من الرغبات التقليدية. من المضامين المستعذبة فى هذه المرحلة، ظهور نوع من العرفان الذى لا يمتّ بصلة إلى تصوّفنا التقليدى والسلفى، بل بزغت شمسه متأثرة بالتصوّف البوذى وتصوّف الشرق الأقصى: الصين واليابان. نجد النموذج الأمثل لهذه النـزعة عند سهراب سبهرى، إلى جانب بعض تجارب هوشنك ايرانى المثيرة للانتباه. ينهل العرفان فى شعر سبهرى من منهل بعيد عن الثقافة الإيرانية والإسلامية. (١٣٨٧ش: ٦٩ - ٧٢)

من الخصائص التى تعد وليدة ذهن نيما، وقد أوردها لأول مرة على أرض الشعر الفارسى: الصبغة المحليّة، وإن كنا نجد أقدامها الباهتة فى المرحلة الماضية؛ لكنّها تتبلور فى هذه المرحلة بالذات. تعنى الصبغة المحليّة: أن الشاعر الخراسانى -مثلاً- يتحدّث بطريقة تختلف عن الشاعر الطهرانى. كان الشعر الكلاسيكى الفارسى يفتقر إلى الصبغة المحليّة، لأنّه كان ينهل من منهل التجارب الشعرية القديمة و ليس من التجربة الشخصية عند الشاعر؛ ولكن نيما جرّب حظّه فى ذلک منذ باكورة أعماله؛ فاتخذ شعره صبغة محليّة وأحياناً كان يتعدّى ذلک لتشمل هذه الصبغة مفرداته ورموز شعره. (١٣٨٢ش: ٩٣)

من الناحية الاجتماعية تخفّ صرامة الشعراء العاطفية فى تعاطيهم مع القضايا، وهم يركّزون على القضايا الاجتماعية أكثر ويتورّطون فيها ويتعقّلونها أكثر، وفى الحقيقة يسعون وراء إيجاد حلول منطقية للمشاكل. يـبدأ هذا الجيل بالتساؤل: ما الذى يجب فعله؟ فيصبح ذلک اليأس والأمل المنقطع النظير باهتاً، ولكنّ هذه المشتركات بينهم تتحوّل إلى فكرة اجتماعية عميقة مع نزعة نقدية وأحياناً كوميدية. تزداد نسبة تفكير الشاعر فى هذه المرحلة. يصوّر ضرب من النقد الاجتماعى أرضية الشعر الرئيسة، والذى يتمثّل فى غالبه لدى فروغ، وشاملو، والآخرين، وتغيض الشحنات العاطفية السطحية ليحلّ محلها تفكير عاطفى خالص.

تصل اللغة الشعرية فى مسيرتها التكاملية إلى ذروة غنائها. تفقد عائلة الكلمات تلک الألفة المحكيّة التى كانت تتمتّع بها سالفاً. أفضى هذا التذبذب فى علاقات عائلة الكلمات وفى نظامها المعتاد، إلى تحوّل بنية الصور البلاغية من حيث عناصرها البنّاءة؛ فباتت الصور أكثر غرابة وعمقاً. تجدر الإشارة إلى هذه النقطة: أن انبثاق هذه العلاقات الجديدة فى مشتقات الكلمات؛ أدّى إلى حلول المجاز بأنواعه محلّ التشبيه، الأمر الذى صاغ محور الأسلوب فى لغة الرومانسيين، ومرحلة ما بعد ٢٨ مرداد/أغسطس وتحديداً فى أعمال نادرپور وما شاكله. قد غيّر تطوّر اللغة الشعرية هذا، الرؤية الشعرية وتجربة الشاعر فى الحياة بشكل جذرىّ بالنسبة إلى المراحل السابقة. يتمكّن الأدب الفارسى بدءًا من هذه المرحلة فصاعداً من الوقوف إلى جانب الأدب العالمى المعاصر وذلک فى نماذجه الرائعة، مثل: أعمال أحمد شاملو، وفروغ فرخزاد، وسهراب سبهرى.

أما من حيث الموسيقى، ابتعد فريق عن العروض النيماوى من جوانب عدّة، وضربوا صفحاً عن القواعد التى التزم بها نيما، وهكذا نشأ أسلوب أدبى يشكّل خمسين بالمئة من شعر اليوم المسمّى بشعر البياض أو قصيدة النثر والذى نرى نماذجه المرموقة عند شاملو وأتباعه. إضافة إلى قصيدة النثر التى تبحث عن نظام موسيقىّ خاصّ بها، تقدّم فروغ فرخزاد تجربة جديدة قريبة من عروض نيما. (١٣٨٧ش: ٧٣ – ٧٥)

من عناصر التغيير الثقافية المهمة فى هذه المرحلة: ترجمة الأشعار الأجنبية (الأوروبية وحتى الشرقية) ونشرها. لقد أبدى شاملو اهتماماً بالغاً للوركا، كما يمكننا رصد أقدام المقاومة الفرنسية أيضاً فى أشعار بعض الأدباء، كذلك تأثّر أحمد شاملو من إيلوار، وأراغون من شعراء المقاومة الفرنسية، وذلك فى أشعاره الغزلية بوجه خاص. حتى عنوان ديوانه «آيدا در آينه» (آيدا فى المرآة) يذكّرنا بـ«إليزا فى المرآة» لأراغون. كما كان –من أدباء فرنسا الآخرين– لـسان جون بيرس تأثيرٌ على شعر هذه المرحلة، وتحديداً على سهراب سبهرى. هذا التأثير يرتبط ببنية الصورة ونوعية علاقة المفردات أكثر من ارتباطها بالصور البلاغية المتعلقة بالبحر. (المصدر نفسه: ٧٨)

٤. من سنة ١٣٤٩ش/١٩٧٠م (تصاعد النضال المسلح) إلى بهمن سنة ١٣٥٧ش/فبراير ١٩٧٩م (سقوط السلطنة)

المرحلة الأخرى التى لها أهمية قصوى من الناحية الاجتماعية، تبدأ من ١٩ بهمن ١٣٤٩ش/فبراير ١٩٧٠م (ثورة سياهكل المسلحة)، وتستمرّ إلى سقوط سلطنة محمدرضا شاه. تشهد هذه المرحلة نشاطاً متزايداً للشباب الذين وسموا هذه المرحلة بإبداعاتهم الشعرية. يعد بعض الوجوه فى هذه المرحلة استمراراً للمرحلة السابقة: مثل أحمد شاملو، ومحمد زُهَرى، وسياوش كسرايى، وخسرو كلسرخى، وإسماعيل خويى، ونعمت آزرم، وميمنت ميرصادقى، وسعيد سلطانبور؛ والآخرون هم الشعراء الجدد، من مثل: على ميرفطروس، ورضا مقصدى، وسعيد يوسف، والشعراء الشباب الذين نجد نماذجهم الشعرية فى كتاب «شعر جنبش نوين» (الحركة الحديثة فى الشعر) لصفر فدايى نيا. هؤلاء إلى جانب الشعراء الذين لقوا حتفهم فى الصراعات المسلحة، مثل: سعيد پايان أو مرضية أحمدى أسكويى، يعتبر هؤلاء الشعراء من الذين نوّهوا بالكفاح المسلّح و

أثنوا عليه؛ فلا نرى ذلک الخضوع والإحباط فی شعرهم، و قد انتهت بالنسبة لهم مرحلة «ايمان بياوريم به آغاز فصل سرد» (لنؤمن ببداية فصل البرودة)، ولو أن فروغ فرخزاد نفسها قد تعتبر أول مبشّر بحرب العصابات، والكفاح المسلح.

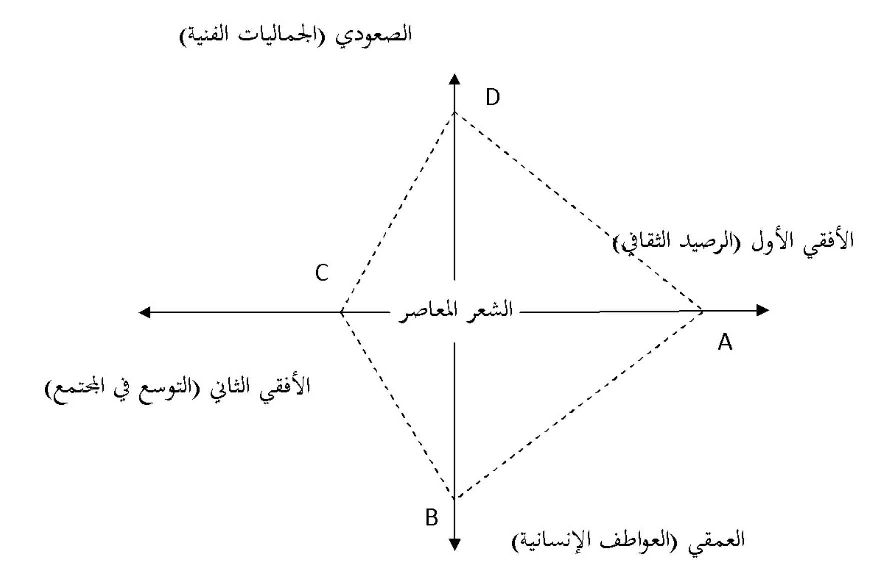
تمخّض الصراع المسلح الذی بدأ فی «سياهكل» بنطاق واسع ومحدّد، والكفاحات الحماسية التی أعقبت خلف ذلک، عن تغيير مفهوم الصراع والرؤية الاجتماعية لدی جيل الشباب، أی الأكثرية الساحقة من مجتمعنا. لقد تغيّر انطباع الشعب من الصراع وأجوائه الروحية بعد هذه التطورات المسلحة. بطبيعة الحال تأثر الشعر بهذا الفضاء الأرجوانی الممزوج بدخان الرشّاشات. الأصوات التی تدوّی فی هذه المرحلة تتصّل بأحمد شاملو و إسماعيل خويی أكثر من الآخرين.

قد بقی كلّ من اللغة والموسيقی والتخيل والبناء الشعری علی حاله فی المراحل المنصرمة، إذ انقضی استيعاب تلک التجارب دون الاستقاء من بيئة الشعراء؛ فحان الوقت لمثول قرن من التجارب الشعرية فی خدمة حياة الإنسان وقد تمّ ذلک بالفعل. انبثق عنصر هذا التطور الاجتماعی عن بدء الكفاح المسلح، والعوامل الاقتصادية السياسية التی كانت تعتبر الكفاح المسلح، السبيل الوحيد للنضال. أمّا فی الشأن الثقافی؛ فقد نشر عدد آخر من القصائد المترجمة، وكان للأدب السرّی والجماعی والأدب بمعنی الكلمة تأثيره علی الشعر فی هذه المرحلة.

المضامين الشعرية الحديثة فی هذه المرحلة، عبارة عن: الإشادة بأبطال الكفاح المسلح، ووصف التعذيبات والسجون، وساحات الإعدام، إضافة إلی تحطيم كلّ عناصر اليأس، والقنوط المتواجدة فی المرحلة السابقة، وترقّب مجیء أمر يحلّ مثل الربيع من كلّ حدب وصوب. عناصر الصور البلاغية والدلالات الشعرية فی هذه المرحلة تستقی مصادرها من البحر والموج والحجر والعشب والأرغوان والشقائق والكوكب الأحمر والعاصفة والبندقية وهكذا من التفجير و التحطيم. الخُلاصة، شعر هذه المرحلة هو ترجمة سيرة الشقائق. (المصدر نفسه: ٧٩ – ٨١)

أما فيما يتعلق بالرسم البيانی للشعر الفارسی المعاصر، فلقد ازدهر الشعر فی هذه المرحلة علی خط الرصيد الثقافی. يتناسب هذا النمو مع نسبة تفوّق شعر الدستورية

مقارنةً بالمرحلة الأولى (قبل الثورة الدستورية) بالذات. قد توسّعت العناصر الثقافية العصرية إلى حد ما فى الشعر المعاصر سواء عبر ترجمة الآثار الأوروبية أو مباشرة وعن طريق دراسة الأعمال الغربية . قد أقبل بعض الشعراء فى هذه المرحلة على الثقافة الأروبية، رغم أنّهم كانوا ينتفعون بالثقافة الإسلامية والإيرانية العريقة، وهكذا تبلورت الثقافة المسيحية مرة أخرى فى أدبنا كمصطلحات الإنجيل والتوراة، المتواجدة فى شعر أحمد شاملو. هذا وقد أبدى بعض الشعراء فى هذه المرحلة (أخوان ثالث، وسهراب سبهرى، وهوشنک إبتهاج) رغبتهم فى الأديان الآرية القديمة (الزرادشتية والبوذية)، كما أبدى بعضم ضوءًا أخضر للتيارات الفلسفية المختلفة وحتى العلوم العصرية، ولو أن تلقى الشعراء من هذا الأخير باء بالفشل. إذن نحتسب نظراً لهذه المعلومات، حصة كبيرة لهذه المرحلة الشعرية على الخط الأفقى الأول. من جهة أخرى تمخض استحواذ نظرية نيما فيما يتعلق بالشعر الحر ونشر المباحث النقدية حول جوهر الشعر إلى جانب نشر الكتب الفارسية وتعديل النقائص اللغوية – التى طرحت عبر المدارس والمجلات– عن ارتفاع الخط الصعودى فى رسم الشعر المعاصر. يجدر الانتباه كذلک إلى الخط العمقى المشير إلى الخلفيات الإنسانية فى الشعر المعاصر؛ حيث امتدّ إلى حيث امتدّ شعر الدستورية أو إلى نقطة قريبة منه. لكنّه لماّ يشهد ارتفاعاً على الخط الأفقى الثانى (التوسع فى المجتمع)، وقد منيت محاولات الشعراء المعاصرين على هذا الخط بالفشل، كما هو الحال فى أيامنا هذه. فقد تمسّک الشعراء بذرائع مختلفة لتبرير هذا الفشل، ومنها قلة ثقافة المجتمع أو أن الشعراء الكبار حتى فى أوروبا ضاقوا ذرعاً بسريان شعرهم فى عامة الناس، لكن يتطرّق الشکّ إلى مثل هذه الأسباب؛ إذ تعايش هؤلاء الناس الأميون مع قصائد سعدى، وحافظ عبر القرون العابرة. و فى أوروبا لا يتصف الموضوع بهذه الشمولية كما يزعم البعض؛ فلابد للشعر المعاصر أن يدرک بطله الضائع ليرتفع سهمه على هذا الخط (الخط الأفقى الثانى) من غير أن ينخفض مستواه فى الخطوط الأخرى. كما أن ثمة شعراء مجددون خطوا خطوات واسعة وملحوظة على هذا الخط؛ لكنّهم تنازلوا عن الخطوط الثلاثة الأخرى – لاسيّما الخط الصعودى المهم– تنازلاً مخزياً. قد يكون الرسم البيانى للشعر المعاصر على هذا النحو:



إذا تمكن شاعر فی عصرنا من ان يزيد حصة الخط الآفقی الثانی لتبلغ من نقطة (C) القصيرة إلى زهاء نقطة (B) وما بعدها؛ يعد بالحق شاعراً فحلاً يتربّع على عرش الشعر الفارسی. كما فعل مولوی، وحافظ، وخيام، والفحول الشعرية الأخرى. أمّا هذا الارتفاع فيجب أن يشمل كذلک الخطوط الثلاثة الأخرى؛ لأن ارتفاعها كان لافتاً وملحوظاً بالمقارنة مع الفترة المنصرمة، وليس مع شعر مولوی، وحافظ. (المصدر نفسه: ١٤٤ – ١٤٦)

النتيجة

تناولنا فی هذا المقال نظرة الشاعر والناقد الإيرانی، الدكتور شفيعی كدكنی، فی مراحل الشعر الفارسی المعاصر. بما أن الناقد رسم لكل مرحلة من المراحل الأربع رسوماً بيانية أشارت إلى قضايا مختلفة فی الشعر الفارسی المعاصر شكلاً ومضموناً، فنحاول فی هذا المقام أن نذكر النتائج حسب هذه الرسوم البيانية:

١. شهدت الساحة الشعرية الفارسية فی مرحلة الحركة الدستورية، قياسا بمرحلة

الأدب القاجارى، تطورات مختلفة من حيث البناء والمضمون أدّت إلى توغّل الشعر فى طبقات الجمهور، وتوسيع المخزون الثقافى عند الشعراء، والتحرّر نهائياً من أسمال الأدب البلاطى، والسعى لانعكاس الحياة اليومية فى الشعر والأدب و... إلخ.

٢. المشهد الشعرى فى مرحلة حكم رضا شاه لايختلف كثيراً عن نظيره فى مرحلة الحركة الدستورية؛ لكنه ونتيجة التعتيم الإعلامى والضغط الذى كان يمارس ضد المثقفين والأدباء، تشهد هذه المرحلة تراجعاً نسبياً فى إقبال الجمهور على الشعر والأدب. أما فى المقابل يؤدّى إنتشار المدارس والصحف إلى جانب توغّل الثقافة الأروبية فى المجمتع إلى توسيع المخزون الثقافى واللغوى عند الشعراء.

٣. يقسَّم المشهد الشعرى الفارسى، من بعد حكم رضا شاه حتى انتصار الثورة الإسلامية، إلى أربع مراحل مختلفة؛ لكنه بوجه عام يمكننا أن نرصد مجموعة من الخصائص والسمات تشمل كل المراحل على السواء، نذكرها فيما يلى:

أولا، يشهد الرصيد الثقافى عند الشعراء نمواً هائلاً وذلک نتيجة إقبالهم على الثقافة الأروبية إلى جانب اهتمامهم للثقافة الإسلامية والإيرانية العريقة. ثانياً، يتمخض إستحواذ نظرية نيما يوشيج فيما يتعلق بالشعر الحر ومن ثمّ نشر المباحث النقدية حول جوهر الشعر إلى جانب توسيع رقعة النشر وتعديل النقائص اللغوية عن تطور الجماليات الفنية عند الشعراء. ثالثاً، ينخفض مستوى إقبال الجمهور على الشعر قياساً بمرحلة الحركة الدستورية. ورابعاً، يتمكّن الشعر المعاصر بفضل الروائع الأدبية عند فحوله الشعرية من أمثال: أحمد شاملو، ومهدى أخوان ثالث، وفروغ فرخزاد، وسهراب سبهرى و...إلخ، الوقوف إلى جانب الشعر العالمى.

المصادر والمراجع

شفيعى كدكنى، محمد رضا. ١٣٨٢ش. ادبيات فارسى: از جامى تا روزگار ما. ترجمة حجت الله اصيل. الطبعة الثانية. طهران: نشر نى.

ــــــــــــ . ١٣٨٦ش. موسيقى شعر. الطبعة العاشرة. طهران: انتشارات آگاه.

ــــــــــــ . ١٣٨٧ش. ادوار شعر فارسى (از مشروطيت تا سقوط سلطنت). الطبعة الثالثة. طهران: انتشارات سخن.

ـــــــــــــــــــــــ. ١٣٩٠ش. با چراغ و آينه (در جستجوى ريشه هاى تحول در شعر فارسى). الطبعة الأولى. طهران: انتشارات سخن.